

À rebours du naturalisme: L'anti-modernité dans *À rebours*

Christophe IPPOLITO
Georgia Institute of Technology

ABSTRACT

*It is known that Zola only moderately appreciated the publication of *À rebours*, which he considered to be a serious threat to naturalism. A number of critiques have studied the aesthetic and stylistic aspects, among others, in Joris-Karl Huysmans's novel, often examining several of these and their combinations. In this article, I will focus on the antimodern dimension of *À rebours*, which opposes what could be called a Zolian naturalist perspective, as expressed most specifically in the last volumes of *Les Rougon-Macquart*.*

RÉSUMÉ

*On sait que Zola avait très modérément apprécié la parution d'*À rebours*, qu'il considérait comme une véritable menace pour le naturalisme. De nombreux critiques ont étudié les aspects esthétiques, stylistiques et autres, de ce roman de Joris-Karl Huysmans, en examinant souvent plusieurs de ces aspects et les combinaisons qu'ils forment. On se focalisera dans cet article sur la dimension antimoderne d'*À rebours*, qui s'oppose à ce qu'on pourrait appeler la manière de voir naturaliste zolienne telle qu'elle s'exprime plus particulièrement dans les derniers volumes des *Rougon-Macquart*.*

Alors que Zola et lui se promenaient à Médan peu après la parution d'*À rebours* au printemps 1884, raconte Huysmans en 1903, son compagnon se mit soudainement en colère: “[I]l s’arrêta brusquement et, l’œil devenu noir, il me reprocha le livre, disant que je portais un coup terrible au naturalisme, que je faisais dévier l’école[...].”¹ Dans sa lettre du 20 mai 1884 à Huysmans, Zola déplore dans *À rebours* de la “confusion,” et en particulier l’absence d’une “progression quelconque” et le manque de “logique” du roman, que le maître de Médan, qui s’attribue un “tempérament de constructeur,” ne se prive pas de critiquer.² Colette Becker et Pierre-Jean Dufief notent à bon droit qu’on ne peut vraiment parler d’école naturaliste;³ il reste cependant qu’en ces instances comme dans d’autres, Zola s’est comporté en chef d’école. Tout bien pesé, on ne peut toutefois nier qu’*À rebours* garde des aspects naturalistes, ainsi le côté documentaire, mais

¹ Joris-Karl Huysmans, “Préface écrite vingt ans après le roman” [1903], *À rebours*, éd. Marc Fumaroli (Paris: Gallimard, “Folio,” seconde édition revue et augmentée, 1977) 70. Cette édition sera notre édition de référence pour le roman et seul le numéro de page sera indiqué entre parenthèses. Le colloque AIZEN de 2021 à l’université d’Alabama avait abordé plusieurs aspects du naturalisme contestataire mais aussi de la contestation du naturalisme, y compris au sein de ce dernier.

² Émile Zola, “Correspondance [À Joris-Karl Huysmans] (20 mai 1884),” dans *Œuvres complètes*, t. 12, *Souffrance et révolte: 1884-1885* (Paris: Nouveau Monde, 2003) 878-79. 879.

³ Colette Becker et Pierre-Jean Dufief, “Pourquoi ce dictionnaire,” *Dictionnaire des naturalismes*, t. 1 (Paris: Honoré Champion, 2017) 15.

sublimé.⁴ Il est vrai qu'en cela Huysmans est aussi tributaire de Flaubert, qu'il admirait beaucoup, et avec qui il a correspondu. Mais le Huysmans d'*À rebours* est devenu plus admiratif du Flaubert de *La Tentation de saint Antoine* que de celui de *L'Éducation sentimentale*, comme il est "naturel" pour le romancier d'un roman "contre nature." Il revient dans son texte de 1903 sur quelques erreurs, et sur des points qu'il n'a pas suffisamment approfondis, même si pour lui rien ne remet en question les idées qu'il a voulu affirmer dans le roman.

Une des plus importantes de ces idées, nous semble-t-il, est la critique du progrès et de ses effets sur la modernité. Qu'il soit bien entendu que nous n'avons pas l'intention de parler ici du sens esthétique particulier que Baudelaire a donné à la notion de modernité en 1863. C'est la modernité comme "[q]ualité de ce qui est ou qu'on juge moderne, de ce qui témoigne des transformations, des évolutions de l'époque présente, est caractéristique d'un esprit nouveau, de goûts nouveaux,"⁵ qui nous intéresse d'abord. Et c'est à une vision zolienne du monde moderne orientée par l'idée de progrès que nous renvoyons ici. Les images du progrès ont chez Zola, on le vérifiera ici, une dimension souvent mythique, généralement positive, et parfois positiviste; cette dimension n'est pas séparable de son combat pour la science et pour la vérité par la science. Dans la Préface de 1903 déjà citée, Huysmans souligne que Zola "célébrait les halles, les magasins de nouveautés, les chemins de fer, les mines [...]" (58), et de façon assez ironique, dénie au naturalisme toute capacité à progresser: "On était alors en plein naturalisme; mais cette école, qui devait rendre l'inoubliable service de situer des personnages réels dans des milieux exacts, était condamnée à se rabâcher, en piétinant sur place" (55). Comme si le progrès que célèbre Zola était un vain mot; mais ce mot et l'idée qu'il porte, et qu'on retrouve aussi dans le mot "progression" de la lettre de mai 1884 qu'on a évoquée ci-dessus, imprègnent l'univers littéraire zolien. On voudrait ici se focaliser sur l'aspect antimoderne d'*À rebours*, en l'opposant à l'imaginaire zolien, placé sous le signe du progrès, et qui s'exprime plus particulièrement dans certains volumes des *Rougon-Macquart*.

Inspirateurs et cibles

En termes d'inspiration, il semble que dans le roman de Huysmans, certains éléments et procédés naturalistes et tout particulièrement zoliens fonctionnent comme autant de repoussoirs. Revenons sur le lien entre progression et progrès évoqué ci-dessus. L'absence de progression que Zola reproche au roman de Huysmans participe de la subversion de l'intrigue réaliste que représente *À rebours*. Comme l'a souligné Juliana Starr, "[d]ans sa préface de 1903 au roman, [Huysmans] a exprimé son désir de subvertir les fondements du roman naturaliste zolien – un objectif qui reposait, entre autres choses, sur l'exclusion des femmes."⁶ Dans cette perspective, Starr montre que des Esseintes, à défaut de femmes en chair et en os, ne conserve que des simulacres de femmes: deux tableaux de Gustave Moreau représentant Salomé. En particulier, rappelle-t-elle, comme

⁴ À propos de ce côté documentaire, dans la préface précédemment citée, Huysmans, parlant de cet aspect technique (mais pas seulement technique), essentiel pour l'écriture du roman, souligne la chose suivante: "[À] mesure que j'y réfléchissais, le sujet s'agrandissait et nécessitait de patientes recherches: chaque chapitre devenait le coulis d'une spécialité, le sublimé d'un art différent" (59-60). Il écrit par ailleurs dans le même texte: "Le volume où il n'y a pas de documents avérés, le livre qui ne m'apprend rien ne m'intéresse plus" (58).

⁵ Trésor de la langue française. URL < <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/modernite9/modernite9> >. Consulté le 28 octobre 2024.

⁶ Juliana Starr, "Digestive Divas: Women and Food Problems in Two Texts by J.-K. Huysmans," *Excavatio* 13 (2000):104 (ma traduction).

Huysmans l'écrit dans la préface citée, il s'agit de "supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme" (71).

En fait, chez Huysmans, absence de progression dans le roman et haine contre le progrès convergent et se conjuguent, se renforçant l'une l'autre. Dans les deux cas, sur les plans de ce qu'on pourrait appeler le contre-romanesque et la contre-modernité, Huysmans s'inspire notamment de Baudelaire.⁷ Des Esseintes, dandy baudelairien et anti-héros en qui Marc Fumaroli voyait un lointain héritier du René de Chateaubriand,⁸ est lui-même un critique du moderne, et *À rebours* un programme, voire un bréviaire militant de résistance à la modernité et au progrès. Pas de meilleur exemple de littérature oppositionnelle.

Mais *À rebours*, œuvre-source s'il en est, programmatique, est aussi considéré comme le bréviaire de la décadence, voire de l'ensemble de cette première fin de siècle consciente de soi,⁹ comme si le siècle avait choisi par l'intermédiaire de ses artistes de définir et discuter les conditions de sa disparition, retoquée en suicide collectif indéfiniment différé. *À rebours* emprunte les sillons que Baudelaire avait creusés, de l'image de la Chute à celle de la décadence appliquée à l'art ou à la littérature. Baudelaire écrivait: "Le mot *littérature de décadence* implique qu'il y a une échelle de littératures, une vagissante, une puérile, une adolescente, etc."¹⁰ Tout un pan du livre que constitue *À rebours*, et par exemple le chapitre sur la décadence latine, suit Baudelaire sur la profondeur du temps, la comparaison d'une époque à une autre, thèmes que tant d'écrivains antimodernes ont repris après Chateaubriand. Or les critiques zoliennes sur *À rebours* ne se résument pas à sa structure: la temporalité même d'*À rebours* fait l'objet de vives critiques de la part de Zola, rappelle encore Starr.¹¹

C'est que l'essentiel est pour des Esseintes de "se dérober au présent" (235), vécu dans sa retraite comme un vide, un moment de stagnation où la projection d'"impressions neuves" (234), fussent-elles celles du voyage, ou celles qui viennent du contact avec la foule moderne, s'avère impossible. Le roman de Huysmans mime dans sa forme même le déni de l'évolution vers un avenir meilleur, met en question la linéarité qui lie présent et futur, commencement et fin (d'une époque, d'un monde, mais aussi d'un roman, d'un récit...). On pourrait se poser la question de la post-modernité d'*À rebours*, qui n'a rien de ces grands récits modernes zoliens qui servent à légitimer une cause collective: la grève racontée dans *Germinal* expose la nécessité de faire progresser le sort des mineurs, d'améliorer leur condition.

Avec la ville de l'âge industriel, lieu emblématique du moderne, viennent aussi désillusion et déception puisque, "par le temps qui court, il n'existe plus de substance saine, puisque le vin qu'on boit et que la liberté qu'on proclame, sont frelatés et dérisoires" (228). En cela, la haine du

⁷ Rappelons ici que Baudelaire, célèbre notamment pour sa définition de la modernité, est avant tout, comme Chateaubriand, un écrivain antimoderne. Voir sur ce point Antoine Compagnon, *Baudelaire* (Paris: Flammarion, 2021) 7-8. Compagnon met les choses au point dès le début de son livre: "Nul n'illustre mieux que lui la résistance moderne au monde moderne" (8). Du même auteur, on consultera avec profit *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes* (Paris: Gallimard, 2005). Voir notamment les pages sur le pessimisme (63-87) et le péché originel (88-110).

⁸ Voir sa préface d'*À rebours* (16).

⁹ Voir Séverine Jouve, *Les Décadents. Bréviaire fin-de-siècle* (Paris: Plon, 1989) 7. Jouve observe notamment une société "dépourvue de projet" (9) et au "futur interdit" (10), "une époque où le passé fait retour" (11). Elle discute aussi le thème de la fin des valeurs (149), et celui du renversement du progrès en chute, l'idée de progrès étant accusée de provoquer la chute (150).

¹⁰ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 2, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, éd. Claude Pichois (Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade," 1976) 320-21.

¹¹ Voir Juliana Starr, "Figuring Frames: Painting as Inspiration for a New Literary Aesthetic in Two Novels by J.-K. Huysmans," *JAISA [Journal of the Association for the Interdisciplinary Study of the Arts]* 3.2 (Spring 1998): 54.

présent va au-delà de l'esthétique: elle est aussi, dans sa variante la plus commune dans l'œuvre, une déploration de la vie moderne, "du monde contemporain [que des Esseintes] tenait en une croissante horreur" (296). En particulier, c'est la vulgarité qui est condamnée par le dandy qu'est des Esseintes:

Enfin, il haïssait, de toutes ses forces, les générations nouvelles, ces couches d'affreux rustres qui éprouvent le besoin de parler et de rire haut dans les restaurants et dans les cafés, qui vous bousculent, sans demander pardon, sur les trottoirs, qui vous jettent, sans même s'excuser, sans même saluer, les roues d'une voiture d'enfant, entre les jambes. (107)

Un personnage de *Pot-Bouille* (1882) ne correspond que trop bien à ce type de description: "Bachelard cracha de côté, attrapa Trublot, sans même s'excuser. Les femmes lui avaient coûté trop d'argent; il se flattait de s'être payé les plus belles de Paris."¹² Cette haine se transporte sur le terrain esthétique: "[L]orsque l'époque où un homme de talent est obligé de vivre, est plate et bête, l'artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle" (297). Esthétique et éthique sont liées: c'est la vie moderne telle qu'elle s'exprime dans la circulation capitaliste de l'argent et ses effets qui est critiquée, et opposée à la vie d'esthète. Dans *L'Argent* (1891), Saccard, se préparant à commencer une nouvelle entreprise (l'exploitation d'une mine d'argent), compte "active[r] la circulation d'un sang nouveau" et voir "la vie enfin revenir comme elle revient à un corps malade."¹³ Le futur simple envahit la temporalité du texte, alors que Saccard projette un développement continu, la création d'un village, d'une ville, d'un port, d'autres villes encore. On peut opposer Saccard et les "cerveaux de négociants, exclusivement préoccupés de filouteries et d'argent" (106), qui provoquent la rage de des Esseintes, avec ceux qui comme ce dernier restent en dehors de cette circulation de richesses et se réfugient dans leurs bibliothèques.

La politique même (comme vie de la cité) n'est pas considérée par des Esseintes comme une pratique noble: c'est tout au plus la "basse distraction des esprits médiocres" (107), indigne de l'artiste. La compassion, voire une analyse orthodoxe de la lutte des classes ne sont pas davantage possibles pour des Esseintes "puisqu'il faut enfin une singulière dose de bonne volonté pour croire que les classes dirigeantes sont respectables et que les classes domestiquées sont dignes d'être soulagées ou plaintes" (228). Mais reste la notion de classe; ce ne sont pas les classes dangereuses que l'auteur vise, mais bien la classe dominante, "cette classe bourgeoise qui avait peu à peu monté, profitant de tous les désastres pour s'enrichir, suscitant toutes les catastrophes pour imposer le respect de ses attentats et de ses vols [...]" (346). Dans les phrases qui suivent, Huysmans déploie tout un arsenal rhétorique pour dire la violence du remplacement d'une classe dirigeante par une autre et l'inversion des valeurs qui en résulte, du simple parallèle à la comparaison ou à l'opposition – tout cela sur un rythme binaire qui mime la division, la différence et la séparation:

¹² RM III, 126. L'abréviation RM, suivie d'un numéro de tome et de page, renverra dorénavant à cette édition: Émile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, eds Armand Lanoux et Henri Mitterrand (Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade," 1960-1967).

¹³ RM V, 77.

Après l'aristocratie de la naissance, c'était maintenant l'aristocratie de l'argent; c'était [...] la tyrannie du commerce aux idées vénales et étroites, aux instincts vaniteux et fourbes.

Plus scélérate, plus vile que la noblesse dépouillée et que le clergé déchu, la bourgeoisie leur empruntait leur ostentation frivole, leur jactance caduque, qu'elle dégradait par son manque de savoir-vivre, leur volait leurs défauts qu'elle convertissait en d'hypocrites vices; et, autoritaire et sournoise, basse et couarde, elle mitraillait sans pitié son éternelle et nécessaire dupe, la populace, qu'elle avait elle-même démuselée et apostée pour sauter à la gorge des vieilles castes! (346-47)

Le dîner décrit au premier chapitre de la quatrième partie de *Germinal* (1885) illustre cette distance entre mineurs issus des classes populaires et bourgeois, et le mépris de ces derniers pour les mineurs qui auraient pris “des goûts de luxe”¹⁴ pendant des périodes économiques plus fastes. Pas de conscience malheureuse ici où la neutralité sèche des chiffres se substitue aux sentiments: “[D]evant la réduction croissante des demandes, nous nous trouvons bien forcés d'abaisser le prix de revient.”¹⁵

Comme chez Zola, la cible préférée de Huysmans est donc bien la bourgeoisie, classe qui gouverne l'arène politique et, en ce temps de république opportuniste et cette ère anticléricale, attaque l'Église; il est vrai que les misérables prennent également leurs distances. Une “pauvre femme” confie dans *L'Argent* (1891): “Non, les églises et nous, c'est fini, parce que nous n'y songeons seulement plus, tout ça ne servait à rien, d'aller y perdre son temps...”¹⁶ Dans ce même roman de Zola, une autre femme a “le mortel regret de ne pouvoir aller s'agenouiller et se soulager dans une église.”¹⁷ Les lois Ferry sur l'instruction publique, laïque, gratuite et obligatoire passeront, et les radicaux ont choisi d'abandonner des pans entiers de leur programme pour soutenir ces lois et obtenir (en 1905) la séparation de l'Église et de l'État. Dans *À rebours*, “les bourgeois bâfraient [...] sous les ruines grandioses de l'Église qui étaient devenues un lieu de rendez-vous, un amas de décombres, souillées par d'inqualifiables quolibets et de scandaleuses gaudrioles” (348). La reprise inversée d'un thème biblique (les marchands du temple) est l'un des traits de l'écriture décadente. L'église n'est qu'un théâtre de plus dans la ville. La ville elle-même est comme un grand théâtre dont le voyage immobile à Londres de des Esseintes est une représentation.

Sur la mise en scène de la contre-modernité

L'épisode du “voyage” à Londres nous montre des Esseintes comme un flâneur baudelairien. Chez Zola, le flâneur cède bien souvent la place au consommateur, et la description de la ville est ancrée dans des détails réalistes liés aux activités économiques qui l'animent, même si la ville a aussi sa part d'ombre, en tant que lieu où s'accumule tout ce qui peut être matière à illusions. Chez Huysmans, la critique de la ville moderne est notamment faite par l'intermédiaire du voyage immobile à Londres (voyage imaginé depuis Paris), Londres étant alors la capitale du capitalisme moderne. Dans le rêve, la “vision” (237), ou plutôt le cauchemar de des Esseintes, Londres

¹⁴ RM III, 1310.

¹⁵ RM III, 1311.

¹⁶ RM V, 161.

¹⁷ RM V, 207.

représente l'incarnation du capitalisme industriel moderne dont on peut baliser les éléments condensés dans deux pages (236-37) où dominent certaines caractéristiques. Considérons l'immensité de cette ville "grouillant d'hommes" (236): on mesure la négativité du mot "grouillant," souvent employé pour décrire des insectes nuisibles et envahissants. Par contraste, dans cette phrase de *La Bête humaine* (1890), ce n'est pas l'image dynamique de la foule mais la solitude de la spectatrice qui porte la négativité: "[C]ette idée du flot de foule que les trains montants et descendants charriaient quotidiennement devant elle, au milieu du grand silence de sa solitude, la laissait pensive, les regards sur la voie, où tombait la nuit."¹⁸

On peut aussi relever dans le passage sur Londres l'odeur nauséabonde de "la fonte échauffée et [de] la suie" (236), et le bruit des trains ou des grandes machines du port. Ces machines recréent une seconde nature: le lecteur trace difficilement son chemin "dans une futaie de mâts, dans une forêt de poutres" (236). On retrouve des bruits similaires dans *La Bête humaine* (1890): "[A]vant la mise en marche, il y eut un silence, les purgeurs furent ouverts, la vapeur siffla au ras du sol, en un jet assourdissant."¹⁹ Et il existe dans ce même roman d'autres bruits semblables, tel ce "tonnerre de la machine, ouvrant ses purgeurs, lâchant des flots tourbillonnants de vapeur blanche,"²⁰ d'un train sur le point de partir; ailleurs un train passe "dans son ouragan de bruit, de fumée et de flamme."²¹

Sous le vernis décadent, on retrouve donc dans le Londres de Huysmans de nombreux éléments naturalistes. Écrit en 1884, *Germinal* fut publié en feuilleton dans la revue *Gil Blas* à partir de novembre 1884, un peu plus d'un semestre après *À rebours*. Le livre parut en mars 1885. Les deux romans ont bien sûr nombre de différences – les mineurs croient au progrès, à l'action collective –, mais aussi des éléments communs. Ainsi, l'image de la mine sert à structurer le roman de Zola, comme celle de la "Grande Vérole" (196) celui de Huysmans. Le naturalisme se serait-il – parfois – transmué en symbolisme? Au-delà du cas particulier de Huysmans, Colette Becker et Pierre-Jean Dufief prennent plutôt parti pour un développement parallèle du naturalisme et du symbolisme.²² Henri Mitterrand parlait quant à lui chez Zola d'une "matière sensible s'ordonn[ant] sous forme de symboles, notamment par la disposition antithétique des couleurs."²³

Dans ce passage sur Londres, le texte met donc en scène le capitalisme, l'exploitation, la misère, les illusions de la compassion "dans ce terrible monde de négociants, [...] dans cette incessante activité, dans cet impitoyable engrenage broyant des millions de déshérités" (236-37). On mesure tout ce que ce mot d'*engrenage*, utilisé en mécanique, a de naturaliste; il apparaîtra dans *L'Argent* où une femme "song[e] à [un] engrenage qui lui avait pris [...] ses économies."²⁴ Dans l'univers londonien de Huysmans, le sujet et l'objet, le vivant et la machine, sont confondus dans un ensemble urbain plutôt vague et indéterminé ("Tout cela s'agitait sur des rives"), un ensemble plongé dans l'"éternel crépuscule" (236) qui baigne l'univers de la Chute.

¹⁸ RM IV, 1031.

¹⁹ RM IV, 998.

²⁰ RM IV, 1024.

²¹ RM IV, 1050.

²² Becker et Dufief 13.

²³ Cité dans Jean-Louis Cabanès, compte rendu sur l'*Autodictionnaire Zola*, d'Henri Mitterrand (Paris: Éditions Omnibus, 2012), *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* 19 (2012): 234.

²⁴ RM V, 236.

Françoise Gaillard voyait dans la modernité un style qui veut “restituer par des moyens picturaux ou littéraires, la modernité du moderne,” et “atteindre son essence.”²⁵ C’est ce que Huysmans fait ici avec cette grande machine descriptive. Dans un autre passage, dans la description d’Anglais qui l’entourent, même imagerie de la Chute, dans une réécriture parodique de Dickens: “[L]a maison bien éclairée, bien chauffée, [...] bien close, les bouteilles [...] versées par la petite Dorrit, par Dora Copperfield, [...] lui apparurent naviguant ainsi qu’une arche tiède, dans un déluge de fange et de suie” (242).

Des raisons idéologiques président à cette mise en scène d’une haine contre le moderne. Comme c’est – souvent, mais pas toujours – le cas chez les antimodernes depuis Chateaubriand, s’affirme un rejet de la révolution et de “l’immonde sauvagerie des sans-culottes” (174), voire du “menu peuple” (130). Mais la révolution industrielle est passée par là. Dans la ville, il s’agit d’abord de combattre le progrès, le scientisme, le matérialisme et leurs effets et incarnations dans la vie moderne: des Esseintes “professait un sincère éloignement pour les pétroles, pour les schistes, pour les gaz, pour les bougies en stéarine, pour tout l’éclairage moderne, si voyant et si brutal” (158). Par contraste, chez Zola, au fond de la mine de *Germinal*, “les lames des schistes, étincelants de mica,”²⁶ qui brillent dans le noir, attirent les yeux de Maheu, Étienne et leurs compagnons. Chez Huysmans, au rejet du progrès s’ajoute celui de son fréquent corollaire, l’utilitarisme: des Esseintes a le “désir de ne plus avoir rien de commun avec les profanes qui étaient, pour lui, les utilitaires et les imbéciles” (159).

Il faut ici considérer que des Esseintes a volontairement rejeté les autres puisqu’il s’est “mis lui-même au ban de la société” (340), dans la position d’un paria. De son refuge, il peint les souffrances de l’aliénation:

Sous prétexte de liberté et de progrès, la Société avait encore découvert le moyen d’aggraver la misérable condition de l’homme, en l’arrachant à son chez lui, en l’affublant d’un costume ridicule, en lui distribuant des armes particulières, en l’abrutissant sous un esclavage identique à celui dont on avait jadis affranchi, par compassion, les nègres, et tout cela pour le mettre à même d’assassiner son prochain, sans risquer l’échafaud, comme les ordinaires meurtriers qui opèrent, seuls, sans uniformes, avec des armes moins bruyantes et moins rapides. (283-84)

Ici encore, le progrès se renverse en chute. Pas de confiance dans le progrès, comme cela peut être le cas chez Phasie dans *La Bête humaine*: “Ça, c’était le progrès, tous frères, roulant tous ensemble, là-bas, vers un pays de cocagne. Elle essayait de les compter, en moyenne, à tant par wagon: il y en avait trop, elle n’y parvenait pas.”²⁷ Selon ses termes, le chemin de fer “est une belle invention, il n’y a pas à dire. On va vite, on est plus savant...”; mais la Chute guette toujours: “[L]es bêtes sauvages restent des bêtes sauvages, et on aura beau inventer des mécaniques meilleures encore, il y aura quand même des bêtes sauvages dessous.”²⁸

Sur le plan de la critique sociale, et dans le contexte des années 1880 et des nouvelles lois sur l’enseignement gratuit, laïque et obligatoire, des Esseintes met en place chez Auguste Langlois

²⁵ Françoise Gaillard, “Modernité de Huysmans,” in *Huysmans, une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984*, éd. André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp (Genève: Slatkine, 1987) 108.

²⁶ *RM* III, 1161.

²⁷ *RM* IV, 1032.

²⁸ *RM* IV, 1032.

une contre-éducation, autre renversement par où la critique du progrès se manifeste: “[M]on but sera atteint, j’aurai contribué, dans la mesure de mes ressources, à créer un gredin, un ennemi de plus pour cette hideuse société qui nous rançonne” (165-66). Et des Esseintes de reprendre le thème baudelairien d’“Assommons les pauvres”:

[E]n agissant de la sorte, j’avais réalisé la parabole laïque, l’allégorie de l’instruction universelle qui, ne tendant à rien moins qu’à transmuier tous les gens en des Langlois, s’ingénie, au lieu de crever définitivement et par compassion les yeux des misérables, à les leur ouvrir tout grands et de force, pour qu’ils aperçoivent autour d’eux des sorts immérités et plus cléments, des joies plus laminées et plus aiguës et, par conséquent, plus désirables et plus chères. (167)

Enfin, le livre est marqué par une critique de la vie quotidienne moderne et de ses effets délétères sur les relations humaines, ce qui n’est pas nécessairement un élément décadent en soi. Huysmans parle notamment du plaisir et de la prostitution (288-91), critique les valeurs et lois qui pour son anti-héros conduisent à la décadence dans la société. Ainsi, dans le contexte de la discussion et du passage de la loi Naquet (de 1884, comme le roman) autorisant le divorce, Huysmans fait à la fois une satire de l’immeuble Haussmannien et du mariage; des Esseintes décrit un couple où la femme “désirait loger au coin d’un nouveau boulevard, dans l’un de ces modernes appartements tournés en rotonde”; leur “entente déjà fêlée par une vie commune, s’effrit[e] de semaine en semaine” (162). On retrouve ce type de situation, mais dans une ambiance quasiment vaudevillesque, dans *Pot-Bouille* où madame Josserrand est “uniquement préoccupée de trouver un expédient pour [...] aider [une femme] à tromper [son mari].”²⁹ À son beau-fils Auguste, qui s’écrie “votre fille finira par me tromper, madame!,” elle réplique: “Monsieur, vous faites tout ce qu’il faut pour ça!”³⁰

Décadence et Chute

Décadence et Chute sont dans *À rebours* dans un rapport étroit. La décadence, c’est d’abord la fin d’un monde, et ici Huysmans reprend les thèmes de Chateaubriand lorsque celui-ci décrit le monde où il est né, monde qui a disparu depuis la Révolution. La fin de siècle, à l’incipit du roman, est d’abord fin de race. Parlant de la famille de des Esseintes, Huysmans insiste sur “[l]a décadence de cette ancienne maison” (78), le côté “suranné” de ses cérémoniaux ou de ses discussions, vaines et sans fin, sur les “quartiers de noblesse” (81), la fin de règne de cette “noblesse décomposée” (341) qui est remplacée par les valeurs matérialistes bourgeoises. Chute encore, et l’imagerie biblique revient:

Est-ce que, pour montrer une bonne fois qu’il existait, le terrible Dieu de la Genèse et le pâle Décloué du Golgotha n’allaient point ranimer les cataclysmes éteints, rallumer les pluies de flammes qui consumèrent les cités jadis réprouvées et les villes mortes? Est-ce que cette fange allait continuer à couler et à couvrir de sa pestilence ce vieux monde où ne poussaient plus que des semailles d’iniquités et des moissons d’opprobres? (348-49)

²⁹ RM III, 143.

³⁰ RM III, 231.

Il insiste aussi sur l'écart entre "les hommes rassemblés autour d'un whist" (81-82): "êtres immuables et nuls" (82); "vieillards catarrheux et maniaques, rabâchant d'insipides discours, de centaines phrases" d'une part; et d'autre part leurs ancêtres, les "anciens preux" (82). Huysmans décrit également, comme Proust après lui, la disparition des signes de la noblesse – les hôtels, "les écussons séculaires, la tenue héraldique, le maintien pompeux de cette antique caste" (341), les terres, les châteaux – et la compromission de la noblesse avec le monde des affaires, alors que naît, comme chez Chateaubriand, une "société nouvelle" (346). Le clergé se compromet de la même façon, et Huysmans peint les religieux en commerçants, reprenant le thème des marchands du temple: "Le négoce avait envahi les cloîtres [...]. De même qu'une lèpre, l'avidité du siècle ravageait l'Église" (342).

Cette Chute généralisée prend un tour plus menaçant avec le thème décadent de la maladie qui revient tout au long du roman. Certes, la maladie arrive encore par la famille, par l'hérédité, comme chez Zola: "La mère, une longue femme, silencieuse et blanche, mourut d'épuisement; à son tour le père décéda d'une maladie vague" (78) – l'adjectif *vague* porte ici une inquiétude – l'indétermination ajoute encore à la fatalité de la maladie; la maladie de la mère se transmet, mot pour mot, au fils "tout épuisé" (85), aux sens "comme fourbus de fatigues" (85). Des Esseintes est "abattu par l'hypocondrie, écrasé par le spleen" (106), "délabré" (278) comme les salons des nobles évoqués plus haut, et il embauche un "ménage habitué à un emploi de garde-malade" (97). Même les objets qu'il utilise reflètent cette maladie: "[I]l ne se servait également, en fait de couverts, que d'authentique vermeil, un peu dédoré, alors que l'argent apparaît un tantinet, sous la couche fatiguée de l'or et lui donne ainsi une teinte d'une douceur ancienne, tout épuisée, toute moribonde" (132).

Par contraste, le grand magasin d'*Au Bonheur des Dames* "s'anim[e], en pleine vente."³¹ Ses vitres paraissent comme "chauffées et vibrantes de la trépidation intérieure."³² À la devanture, la "réclame" devient comme "vivante"; "des gravures habillées, des feuilles de carton bleuâtre, où une jeune mariée et une dame en toilette de bal, toutes deux de grandeur naturelle, vêtues de vraies étoffes, dentelle et soie, souri[ent] de leurs figures peintes."³³ Ces apparitions quasi-magiques sonneraient chez Huysmans comme autant d'infamies, "les monstrueuses et voyantes infamies de la réclame" (236). Son anti-héros éprouve "des altérations [...] dans sa santé" (181). Il est vrai que sa vie n'a pas favorisé la guérison de sa "névrose originelle" (181), "inexorable maladie" (201): elle a plutôt "amoindri le sang déjà usé de sa race" (181); ailleurs cette maladie "ravage les races à bout de sang" (215), provoque "l'apparence d'une nouvelle illusion des sens" (215).

Ici le thème précédent fait son éternel retour. Le corps lâche, de partout, dans une lente décomposition de la vie, alors que la vie de l'esprit continue à se développer. La maladie est une manifestation de la Chute, idéalement illustrée par l'image du déluge: "[A]llons, fit-il, tout est bien fini; comme un raz de marée, les vagues de la médiocrité humaine montent jusqu'au ciel et elles vont engloutir le refuge dont j'ouvre, malgré moi, les digues" (349).

Dans le réseau de la métaphore filée, cette même image réapparaît dans une autre occurrence qui met en scène une solitude construite, comme celle de saint Antoine dans *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert: "Déjà il rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine"(84). De même dans un commentaire sur son refuge, loin de "la turpide et servile cohue du siècle" (348), "il se voyait retiré assez loin déjà, sur la berge, pour que le flot de Paris ne

³¹ RM III, 402.

³² RM III, 402.

³³ RM III, 764.

l'atteignît plus" (86). Appliquée ici à la foule, l'image d'un déluge auquel son "arche" lui permettrait d'échapper revient dans l'exemple suivant: "Des Esseintes considéra les arcades de la rue de Rivoli, noyées dans l'ombre et submergées par l'eau, et il lui sembla qu'il se tenait dans le morne tunnel creusé sous la Tamise" (243). Au contraire, dans *Au Bonheur des Dames*, la foule entraînée par son vertige de la consommation se distingue par l'énergie dynamique qu'elle dégage et qui anime le grand magasin: "Il y avait là le ronflement continu de la machine à l'œuvre, un enfournement de clientes, entassées devant les rayons, étourdies sous les marchandises, puis jetées à la caisse."³⁴ La réussite du magasin engendre la vie, bénéficie aux employés, à "tout le petit monde qui vivait de la maison."³⁵

Le déluge ci-dessus semble mis en scène par Huysmans pour évoquer le texte biblique, où le déluge est d'abord une punition pour des péchés qui sont autant de chutes. Ces chutes répètent la Chute initiale liée au péché originel, dont il semble qu'une image dans le texte soit la syphilis, décrite dans le texte en termes de chute qui se déploie à la fois dans l'espace et le temps. Au sein d'une écriture fondée sur la multiplication et l'intensité des images, "l'image de la Grande Vérole" est bien une "épouvantable vision" (196). Elle est universelle: "Tout n'est que syphilis, songea des Esseintes," une réécriture du "Tout n'est que vanité" de l'Ecclésiaste intervient ici, le texte biblique rappelant toujours la Chute. La syphilis est aussi éternelle, ce "virus des anciens âges" existe depuis toujours: "Depuis le commencement du monde, [...] toutes les créatures se transmettaient [...] l'éternelle maladie qui a ravagé les ancêtres de l'homme, qui a creusé jusqu'aux os maintenant exhumés des vieux fossiles!" (193). Le texte tend vers cette image, qui dessine une structure qui n'a rien de linéaire.

Significativement, la perception du temps change, des Esseintes bascule dans une autre durée: "[U]n siècle, qui dura sans doute une minute, s'écoula" (197). Et tout se termine par une vision de l'enfer: "Tout s'était évanoui; sans transition, ainsi que par un changement à vue, par un truc de décor, un paysage minéral atroce fuyait au loin, un paysage blafard, désert, raviné, mort; une lumière éclairait ce site désolé" (197). C'est que déjà, en particulier dans la fin d'*À rebours*, les tendances qui se manifesteront plus tard dans le cycle Durtal existent, à l'orée de la longue période de déchristianisation qui commence vers 1880 et se poursuivra jusque vers 1930: "Il s'apercevait enfin [...] que l'impossible croyance en une vie future serait seule apaisante" (348). On est certes très loin de Zola; ainsi, dans *Germinal*, la croyance en une vie future ici-bas, un "âge d'or promis," une "part de bonheur" a toute sa place: on rêve à une "cité idéale du progrès, où il n'y aurait plus de misérables."³⁶ L'estaminet du *Progrès* est l'un des cafés de Montsou.³⁷

L'idéologie du progrès comme condition de possibilité d'un avenir radieux remplace chez les mineurs de Zola la foi en la religion du passé, mais cette nouvelle foi, religieuse elle aussi, est aussi aveugle que l'autre peut être: c'est "le don aveugle d'une population de croyants" qui espèrent entrer un jour dans "la cité idéale de leur rêve, mais prochaine à cette heure et comme réelle, avec son peuple de frères, son âge d'or de travail et de repas en commun."³⁸ Comme s'il s'agissait de "la foi aveugle des nouveaux croyants, pareils à ces chrétiens des premiers temps de l'Église, qui attendaient la venue d'une société parfaite,"³⁹ Zola insiste sur l'aveuglement, l'illusion, mais aussi sur le recommencement, la renaissance d'une religion, cette fois destinée au

³⁴ RM III, 402.

³⁵ RM III, 428.

³⁶ RM III, 1292.

³⁷ Voir RM III, 1336.

³⁸ RM III, 1327-28.

³⁹ RM III, 1279.

monde moderne. Par contraste, dans *À rebours*, le mouvement du roman porte le personnage principal vers la religion du passé, où il semble trouver un moyen de répondre à son malaise dans la civilisation, comme à ses doutes et à ses interrogations. Il s'agit de revenir en arrière, de marcher à rebours, de trouver dans la nostalgie autre chose que la simple souffrance du retour qui la définit étymologiquement. Malgré "[c]e cléricalisme spécial, ce mysticisme dépravé et artistement pervers vers lequel il s'acheminait, à certaines heures" (343), des Esseintes éprouve des "retours de la croyance" (181), des "appréhensions de la foi" (181), et le roman se termine par une vision hyperbolique du péché et une invocation à Dieu: "Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir!" (349).

On ne mesure pas toujours l'immense, la formidable ambition que Zola a voulu donner au naturalisme en mettant la notion de progrès au centre de son entreprise romanesque. Il s'agissait sans doute de faire un audacieux pari sur l'avenir, en contribuant à instaurer une religion du progrès, fondée sur la connaissance scientifique. On comprend pourquoi Huysmans a pu choquer Zola en publiant *À rebours*: ce roman est en fait une série d'attaques contre le moderne et la pensée du progrès qui le traverse. Cette série d'attaques est unifiée, ordonnée par une haine du présent. Mais ce qui se construit également dans l'antimodernité que ce roman sur un solitaire illustre et défend, c'est la possibilité de renverser, ou tout au moins de mettre en question ce qui semble pour Zola être l'irréversibilité d'une histoire collective, la marche des misérables vers un avenir meilleur. Certes, Huysmans partage avec Zola une vision pour le moins critique de la bourgeoisie, qui est manifeste dans *À rebours*, mais le roman ne souligne pas, contrairement à nombre d'œuvres de Zola, la nécessité d'un progrès social, et par exemple la généralisation de l'éducation des masses. Il doute plutôt de sa possibilité. *À rebours* met en scène une attitude subjective qui porte un regard critique sur la culture de la modernité et l'idéologie progressiste qui l'anime, comme sur les incarnations de la modernité que sont le Paris et le Londres du temps et leurs nouveaux monuments, des docks aux grands magasins. Huysmans y subvertit également les codes des grands récits modernes, et en particulier ceux du Maître de Médan: l'intrigue traditionnelle est quasiment absente, le récit ne progresse pas, comme si l'anti-modernité envahissait jusqu'à l'écriture. Une esthétique qui repose sur des enchaînements d'images antimodernes structure le roman. Parmi celles-ci, l'image biblique de la Chute, envers du mythe du Progrès, est l'une des plus importantes. La religion zolienne de l'avenir est remplacée par une religion du passé.